Ao Dr. J. B. Faria e Souza, offerece o Vicente Bello

JOSÉ MAURO DE OLIVEIRA

Da Expressão Musical

THESE

de concurso á cadeira de Musica e Canto Coral da

ESCOLA NORMAL DO AMAZONAS

1928

ARMAZENS PALACIO REAL

Manáos

2059

59

JOSÉ MAURO DE OLIVEIRA

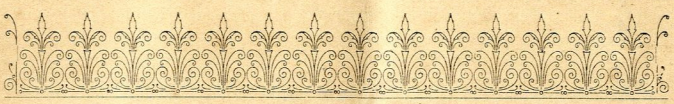
Da Expressão Musical

THESE

de concurso á cadeira de
Musica e Canto Coral da
ESCOLA NORMAL DO AMAZONAS

1928
ARMAZENS PALÁCIO REAL
Manáos

Am M 0539



DA EXPRESSÃO MUSICAL

A Expressão é a razão de ser, é o intuito secreto, o destino recondito e irrefugivel de toda a actividade esthetica do homem.

AS ARTES PLASTICAS: — a Architectura, a Esculptura, a Pintura (poderiamos ainda accrescentar: — a Dança, que é indiscutivelmente uma arte plastica, visto que consiste em uma sequencia coordenada de gestos e attitudes, que são construcções, transitorias e ephemeras sim, mas concretas, visiveis, palpaveis, como as da Esculptura — essas artes tiram da linguagem das *formas estaticas* toda a sua capacidade de expressão.

E essas *formas*, immediatamente observaveis e analysaveis pelo testemunho de nosso exame visual, constituem, recortando-se e delineando-se no *espaço*, o campo de manifestação de cada uma daquellas artes.

A Poesia e a Musica que não plasmam as suas creações nas tres dimensões do espaço, mas desenvolvem-nas dentro do *tempo*, mediante séries successivas de phenomenos acusticos (a linguagem, quanto á Poesia, e os sons musicaes, quanto á Musica) realizam o seu poder expressivo, construindo producções, que, apezar de invisiveis e impalpaveis, são, talvez por isso mesmo, mais fortemente provocadoras desta intensificação dynamica do psychismo humano, chamada Emoção.

Logo se vê que chamamos *Expressão* á ***capacidade que determinadas construcções humanas demonstram, de despertar,***

dentro da nossa affectividade reacções da ordem dos phenomenos estheticos e, muita vez mesmo, moraes.

A *Expressão* é, portanto, uma funcção intrinseca da Obra de Arte, isto é: — Uma creação artistica tem em si propria uma força expressiva mais ou menos efficiente, conforme ao talento do artista creador, á sua perfeição technica, á capacidade de vibração esthetica de seu publico e até aos materiaes de que elle se serve para construir a sua Obra.

Podemos usar desse termo: — *materiaes* — mesmo em se tratando da Poesia, que se edifica á custa das possibilidades lexicas e grammaticaes de um idioma, lançando mão, portanto, de verdadeiros *materiaes* de *construcção.*

Amplificando ainda o valor desse termo — *materiaes*, adaptal-o-emos á propria Musica, que é aquelle maravilhoso patrimonio sonóro, com que a humanidade vem desde seculos enriquecendo a sua quota de gozo e de felicidade.

No caso particular da Musica, porém, occorre ainda um elemento, que as outras Artes desconhecem: — é o interprete da Obra Musical, é o intermediario, o traductor da inspiração do artista-creador.

De sorte que a Expressão Musical se complica de um factor psychologico novo, sobreposto ao que já era representado pelo autor da Obra, além daquelles elementos de technica e de feitura, que outra coisa não são mais do que o manuseio dos *materiaes de construcção* da Obra Musical.

Assim pois, o nosso rapido estudo da Expressão Musical comporta dois pontos de vista — o technico e o psychologico.

Ponto de vista technico

Berlioz, referindo-se um dia a certos compositores que professavam a theoria de poder um mesmo trecho melodico, destinado ao canto, adaptar-se a textos contradictorios, isto é,

a palavras de significação opposta, chamou-lhes: os « atheus da Expressão ».

Ha, de facto, em toda composição musical um conteúdo expressivo, independente das palavras, que acaso lhe possam ser adaptadas; isto é, cada composição musical tem, de per si, uma significação autonoma, que apenas depende dos proprios elementos em jogo na feitura da obra musical.

Do mesmo modo que, na linguagem falada, a elocução tem de soffrer a disciplina das diversas modalidades do *accento*, assim, na musica, faz-se necessario, sob pena de ser um trecho melodico apenas uma successão de sons sem o minimo sentido, uma estricta obediencia a certas regras de accentuação, que constituem, por assim dizer, a propria alma do discurso musical.

E' assim que, sendo os phenomenos sonóros existentes apenas no *tempo*, a sua duração; a sua volta periodica; as mutuas relações entre esses periodos e esses valores temporaes; a organisação de séries de sons, affectando os mesmos caracteres e reproduzindo-se a intervallos mais ou menos longos; o movimento geral da composição resultante do emprego desses sons, movimento ora uniforme, ora accelerado, ora retardado; a intensidade dessas séries sonóras que podem reforçar-se ou enfraquecer; as variantes impressas á propria sonoridade, já pelas alterações tonaes, já pelas modificações de timbres, já por todos os inexgotaveis recursos da harmonia moderna, são os elementos de que dispõe o compositor para conferir á sua obra um valor expressivo, que ás vezes chega a surprehender pelo brilho e pelo poder emotivo.

Não está na indole deste trabalho o desfiar meticuloso de todas as minudencias, que constituem o estudo elementar da musica.

Procurando estudar a *Expressão Musical*, nós nos collocamos na attitude de quem falla a pessôas instruidas de todas as noções rudimentares, dos prolegomenos, emfim, da

technica musical, de modo a nos julgarmos dispensados de trazer para aqui detalhes, que, embora de grande valor para os que iniciam o estudo da musica, são, comtudo, em um estudo particular, comquanto succinto e perfunctorio, do que se chama Expressão em musica, perfeitamente dispensaveis.

Deixaremos, pois, de lado, as definições e esclarecimentos de somenos importancia acerca das noções de *compasso, rythmo, melodia, modos, accordes, tonalidade, harmonia,* que figuramos e subentendemos como conhecidos dos que nos lêem.

E' por meio do *compasso* e do *rythmo* que o compositor imprime á sua obra a physionomia por elle idealizada, quanto ao contorno geral do desenho melodico e, consequentemente, quanto á marcha geral do phraseado no discurso musical.

O *accento metrico,* dependente do compasso determinado na composição e o *accento rythmico,* que outra cousa não é senão o desenvolver das notas segundo seus valores relativos são, pois, absolutamente essenciaes á *Expressão Musical.*

Sendo a musica uma arte, que só existe na *duração,* é evidente o papel preponderante que nella assumem os *tempos;* nem o *accento metrico* é outra cousa mais do que um meio de salientar, por uma especie de tonicidade conferida aos *tempos fortes* (Vincent d'Indy chama-lhe *accento-tonico*) o valor desse elemento acustico, por força do qual o som adquire uma consistencia maior.

Equivale, na linguagem oral o *accento-metrico* musical, á bôa prosodia das palavras e, na poesia em particular, á disposição dos vocabulos em vista de seus proprios accentos tonicos, de maneira a formar o que se chama *pés* dos versos.

De modo geral, podem ser reunidos os preceitos mais importantes da accentuação metrica, nas seguintes regras formuladas por um dos maiores mestres francezes neste assumpto, Mathis Lussy:

« O accento metrico, tendo por fim fazer sentir o com-

passo, o tempo e suas divisões, importa sobretudo conhecer a nota, que começa o compasso, o tempo e cada uma de suas divisões ».

E, a seguir, Mathis Lussy expõe a seguinte preceituação:

« 1.ª — A primeira nota de cada compasso deve ser forte accentuada;

2.ª—Nos compassos a dois tempos, havendo apenas uma nota para cada tempo, o segundo é fraco;

3.ª — Nos compassos a tres tempos, havendo apenas uma nota para cada tempo, o segundo e o terceiro são fracos;

4.ª — Nos compassos simples a quatro tempos, havendo apenas uma nota para cada tempo, o primeiro é forte e os outros são fracos;

5.ª — Nos compassos compostos, cada nota, que vale um tempo ou um compasso simples a tres tempos condensado, recebe o accento;

6.ª — Tanto nos compassos a tres tempos, como nos compassos a dois e a quatro tempos, a nota, que começa um tempo dividido em diversas notas, é forte, ainda que caia sobre um tempo fraco;

7.ª — Toda nota prolongada pela primeira nota do compasso ou do tempo seguinte, é muito forte, seja qual fôr o seu valor;

8.ª—A nota, que, no começo de um compasso, de um tempo ou de uma fracção de tempo, cahir sob ou sobre um *prolongamento*, sob ou sobre um silencio, é muito forte;

9.ª — Quanto mais rara e excepcional é a apparição de um grupo ou tempo constituido por diversas notas, tanto mais accentuada é a sua nota inicial;

10.ª — Se a nota, que termina um compasso, um tempo ou uma fracção de tempo, é *repetida;* isto é, se ella *começa* o *compasso*, e *tempo* ou a *fracção* do *tempo* seguinte, essa nota é muito forte;

11.ª—Quanto maior é o valor, isto é, a duração de

uma nota, sobretudo sendo a primeira do compasso, tanto mais accentuada ella é;

12.ª—Toda nota precedida de um silencio é forte;

13.ª—Quanto mais vivo é o movimento, tanto menos força tomam as notas iniciaes dos compassos e dos tempos.»

Taes são, segundo Mathis Lussy, as principaes indicações acerca do *accento metrico*.

Quanto ao *accento rythmico* (Vicent d'Indy chama-lhe *accento expressivo*) equivalendo, como de facto equivale, á pontuação do discurso na linguagem, differindo da accentuação métrica, que equivale á bôa prosodia dos vocabulos e aos *pés dos versos* na poesia, é destinado a fazer resaltar o sentido da phrase musical, dividindo-a em membros equivalentes a partes da proposição no discurso. Esses membros chamam-se *rythmos*.

Como os *compassos* implicam os *tempos*, assim os *rythmos* implicam os *compassos*, sendo que—e isto é de summa importancia—os rythmos podem começar e terminar em qualquer *tempo* ou *fracção de tempo* dos *compassos*, podendo abranger diversos compassos.

E' da accentuação rythmica que depende toda a phraseologia musical; e por isso mesmo é indispensavel a noção da nota inicial e da terminal de cada figura rythmica.

Além de uma primeira divisão em *regulares* e *irregulares*, conforme abrangem compassos simples a dois e a quatro tempos (regulares) ou se distendem através outras modalidades métricas (irregulares), os rythmos são chamados ainda: *masculinos* quando a sua nota final cae em um *tempo forte*; *feminino*, quando coincide com um *tempo fraco*.

Não hesitamos em affirmar que a importancia da accentuação rythmica é muito maior que a da accentuação métrica; a primeira é uma forma mais intellectualizada da nossa percepção dos phenomenos acusticos musicaes.

São de Mathis Lussy as seguintes regras acerca da accentuação rythmica:

« 1.ª – A *primeira nota* de cada *rythmo* é *forte*, qualquer que seja o lugar que occupe no *compasso* ou no *tempo*, nos dois casos seguintes:

a) quando é a nota mais alta de um rythmo descendente ou a mais alta de um *rythmo* secundario, tendo o primeiro começado por uma nota grave;

b) quando, excepcionalmente, ella cahe no *tempo ultimo* do compasso, tendo os rythmos precedentes começado no *tempo forte*. Em tal caso, a nota inicial toma força sobretudo se é *syncopada*, isto é, prolongada pela primeira do compasso seguinte.

2.ª—A *primeira nota* de um rythmo é *fraca*, nos dois casos seguintes:

a) se pode ser considerada com terminando uma incisa, isto é, si, cahindo no começo de um compasso, é repetida ou então seguida de uma pausa;

b) nos compassos a $^3/_4$ de seis colcheias por compasso, que contêm rythmos compostos de seis notas, cujas tres primeiras pertencem ao primeiro compasso e as tres ultimas ao segundo, isto é, rythmos que cavalgam sobre dois compassos, cortando cada um em duas metades e tomando de um as tres ultimas, do outro as tres primeiras notas.

3.ª – A *ultima nota* de um rythmo masculino é forte:

a) se é a unica de um compasso ou se é *repetição temporal* (Lussy chama *repetição temporal* á nota que, terminando um compasso, um tempo ou fracção de tempo, começa o compasso, tempo ou fracção do tempo seguinte);

b) se ella chega excepcionalmente, por um salto descendente, nesse caso ella é muitas vezes precedida de uma *acciaccatura*, impropriamente chamada *appoggiatura*.

4.ª — A *ultima nota* de um *rythmo masculino* é *fraca*:

a) se tem um pequeno valor, isto é, se o rythmo seguinte começa sobre o mesmo tempo ou sobre o tempo seguinte;

b) se é precedida de uma nota pathetica;

c) se a penultima tem um grande valor excepcional ou se é precedida de um grande valor.

5.ª — A *ultima nota* de um *rythmo feminino* é forte:

a) se é *syncopada*;

b) se é precedida de uma pausa;

c) se é uma repetição temporal;

d) se é prolongada pela primeira nota do *rythmo seguinte*.

6.ª — A ultima nota de um rythmo feminino é fraca:

a) quando a penultima, a que a precede, tem um grande valor;

b) quando a que a precede é nota chromatica;

c) quando a que a precede é uma repetição temporal, quer diatonica, quer chromatica.

7.ª — A penultima nota de um rythmo feminino é forte quando tem um grande valor, quando é chromatica ou quando é repetição temporal.»

Esta ultima regra decorre evidentemente das alineas da sexta, que registram os casos em que a ultima nota de um rythmo feminino é fraca.

As duas modalidades de accentuação, que acabamos de estudar encerram em si os primeiros delineamentos da

Expressão Musical, que, é bem de vêr, não se cinge unicamente, como acontece tambem na linguagem, em bem emittir, bem articular, bem pontuar e bem phrasear.

Ha, na Expressão Musical, exactamente como no discurso, uma feição sentimental, por assim dizer, poética, traduzivel pelos recursos da emphase e do accento oratorio na linguagem; e pela *accentuação pathetica,* pelo *movimento passional,* na musica.

As regras, que acabamos de deixar transcriptas, não são, pois, absolutas — nem regras absolutas existem acerca dos phenomenos ou dos factos humanos —; ellas soffrem multiplas excepções, que se incluem entre as modificações impressas ao discurso musical precisamente pela *accentuação pathetica,* visto que o *movimento passional* e as *nuanças* cabem dentro dessa rubrica geral.

Assim, chama-se *accento pathetico* a toda alteração na symetria da linha melodica; toda quebra da regularidade dos desenhos rythmicos; toda variação de intensidade e de força applicada no desenvolvimento da obra musical; toda insinuação de nota ou grupo de notas, cuja emissão imponha, por assim dizer, o sentimento de uma nova *tonica* pela estranheza de taes notas ao *tom* e ao *modo*, em que se acha escripto o trecho musical.

Sem outra determinação, além da que lhe dita a subjectividade do auctor da obra, o *accento pathetico* pode recahir seja onde fôr; mas claro é que o arbitrio do artista-creador, mesmo que seja impellido a surtos anarchicos, tem de ser limitado por sua emoção posta ao serviço de sua sensibilidade, que é a suprema directriz de sua capacidade esthetica.

O *accento pathetico* é pois, na Expressão Musical, o elemento psychologico, o elemento subjectivo, o elemento esthetico por excellencia.

Ha, principalmente, tres maneiras geraes de alterações de que o compositor pode lançar mão para dar á sua obra o nivel sentimental, que idealizou para ella:

1.ª — As variações imprevistas — na *accentuação pathetica* tudo é inesperado — impressas ao desenvolvimento do rythmo, ora por meio de *accelerações*, bruscas ou já prenunciadas pela maneira de conduzir os rythmos immediatamente anteriores; ora por meio de *retardamentos*, que podem sobrevir com aquelles caracteres, de que demos conta a respeito das accentuações. Taes variações exprimem *agitação* e *calma*.

A esse processo chama Riemann a *Agogica*.

2.ª — As variações de força empregada no ataque a certas passagens do trecho em execução, de modo a fazer, dentro de largas amplitudes, a intensidade dos sons *crescer* ou *diminuir*, consoante á intenção do artista é exprimir a *força* ou o *languor*, a *debilidade*, o *enfraquecimento*.

Esse processo denomina-se *Dynamica*.

3.ª — As variações ou *excepções harmonicas (excepções*, que na harmonia moderna, são quasi *regra geral)* expressas nas modificações mais ou menos transitorias da tonalidade, por meio da introducção de *dissonancias* ou ainda de accordes, que, embora ligados por aquellas affinidades acusticas, a que se vem chamando (Mathis Lussy, Riemann, Vicent d'Indy) *parentesco dos accordes*, suggerem, no entanto, uma sensação precisa de tonalidade diversa. E' o processo da *Modulação*.

Como cada um desses processos deve exercer-se com delicadeza e subtileza capazes de conquistar as sympathias de quem ouve a composição musical, os artistas-creadores temperam-n'os e alteram-n'os por meio das *nuanças*, que são uma maneira de agir, em musica, como se empregam as tintas esbatidas e a doçura dos claro-escuros, em pintura.

Como os dois primeiros processos suscitam idéas de agitação e de calma, ou idéas de força e de abatimento, o terceiro — a *Modulação*, ora fazendo-se no sentido dos harmonicos superiores, ora exercendo-se no sentido dos harmonicos inferiores, suggére, por essa resonancia aguda ou grave, o sentimento da *luz* e da *obscuridade*.

Taes são os meios technicos da Expressão Musical, sendo de notar que, com a *accentuação pathetica*, com o *movimento passional*, começamos a attingir o segundo ponto de vista, que nos propuzemos tratar: o ponto de vista subjectivo ou psychologico.

Ponto de vista psychologico

De posse dos recursos technicos, que muito rapida e imperfeitamente procuramos pôr em destaque nas linhas anteriores, os artistas-creadores em musica não teriam no emtanto, o usufructo de todos os elementos capazes de ser utilisados para a consecução do supremo fim de todas as Artes — a Expressão.

Faltaria alguma coisa, que o poder expressivo daquelles meios seria insufficiente para tornar sensivel.

Basta um rapido olhar retrospectivo sobre a evolução da musica, para dar immediatamente, mesmo aos espiritos menos familiarizados com esse assumpto, a convicção dessa deficiencia.

Deixemos de parte a musica grega e a musica oriental, para nos preoccuparmos apenas com a musica occidental, no seu desenvolvimento através dos tempos, até alcançar a maravilhosa potencia expressiva, que hoje a singulariza, como a mais portentosa e encantadora de todas as Artes.

Durante toda a Idade Média, a musica occidental libertou-se dos modelos importados da Grecia, sómente á custa do movimento christianizador, que se alastrou dominadoramente, impondo ás Artes em geral e á musica em particular aquella feição religiosa, expressa sobretudo no canto gregoriano, que, sendo a unica fórma compativel com o espirito da época, affigurou-se, no emtanto, tão prodigiosamente original, que o pintor anonymo da téla de St Gall representou a genese milagrosa do *canto-chão* por meio daquella allegoria do Espirito-Santo, sob a fórma da pomba symbolica, pou-

sado sobre o hombro de Gregorio-o-Grande, a segredar-lhe a inspiração das neumas.

O que, pela mesma epoca, floresceu, como musica popular, foi apenas uma pouco audaz modificação do canto gregoriano.

Entretanto, começaram nessa mesma época, apezar de toda a pressão da disciplina ecclesiastica, as primeiras tentativas de transgressão ás regras do canto gregoriano, com as primeiras manifestações de uma polyphonia, embryonaria sem duvida, mas já prenunciadora de um sério movimento innovador.

Foi, no seculo IX, a *Diaphonia,* isto é, um genero de canto, em que uma melodia se repetia, *na quinta,* em acompanhamento ao canto; foi depois, no seculo XII, o *Descante,* isto é, um genero de canto, no qual se juntava á primitiva melodia uma outra, que a acompanhava em sentido contrario e na qual, em vez do intervallo irritantemente constante de *quinta,* succediam-se *quintas, quartas,* e *oitavas*; foi depois, no seculo XIII, o *Fabordão,* em que começaram a surgir os intervallos de *terça* e *sexta.*

De sorte que, no advento da Renascença, a musica, liberta dos preceitos da velha *cantilena monodica,* surgia, pelos rudimentares surtos polyphonicos, como promissora de uma nova e forte incrementação esthetica, sobretudo por força da musica popular, que, até quando servia de realce a versos licenciosos, nem por isso deixava de invadir e penetrar os recessos sagrados das igrejas.

Facto curioso! Os proprios papas não reparavam na profanação, que devia significar a entrada de taes melodias sob as abobadas das cathedraes, tal era a influencia enfeitiçadora do novo desenvolvimento daquella musica, technicamente tão diversa do canto gregoriano!

A austeridade secca e núa, porém magestosa e grave, do *coral* protestante de Luthero foi uma reacção, que se

impoz ao espirito religioso como que entorpecido, sob as influencias da Arte da Renascença.

A Igreja Catholica replicou immediatamente, por intermedio do genio de Palestrina, que realizou o milagre artistico de reconstruir um *canto gregoriano polyphonico* e ennobrecido por uma tão elevada expansão esthetica, que ainda hoje nos enche de admiração.

Havia, pois, uma verdadeira tendencia geral dos espiritos para um movimento largo de descompressão e desabafo, tendencia, que, depois de haver produzido um Adrian Willaert, o mestre de capella de S. Marcos - *Messer Adriano,* como lhe chamavam os venezianos -- que, inspirado pela presença dos dois orgãos existentes naquella igreja e dispostos um em frente ao outro, creou as suas composições para dois côros e tratou, como haviam de fazer mais tarde os *chromatistas,* seus discipulos, com uma certa liberdade as modulações; depois de haver produzido Willaert, geraria um Claudio Monteverdi, o creador audaz do *accorde de setima* de *dominante,* e do de *nona* que, por ferirem o *si* e o *fá,* destruiam a superstição medieval do tritono e abriam assim um portico amplo a toda a intrepidez da musica emancipada dos estrictos canones antigos.

Ao lado da nova amplitude do *contraponto*, que, nos vôos de sua polyphonia, evoluida em fórmas cada vez mais bellas, havia de chegar a J. S. Bach, surgiram os primeiros rudimentos da musica dramatica.

O seculo XVIII assignala-se com a systematisação dos estudos de *harmonia,* cujas regras são codificadas no tratado de Rameau (1722), a quem se seguem nesses estudos, até aos tempos modernos: Tartini (ainda no seculo XVIII), Barbereau, Durutte, Hauptmann, Von Ettingen (o penetrante analysta, denunciador dos erros de Helmholtz) Riemann, St. Saens, V. d'Indy.

Parallelamente ao desenvolvimento grandioso da *harmonia,* cresce no mundo occidental a exuberante floração

dos *classicos* — de João Sebastião Bach a Beethoven, passando por Haydn, Händel e Mozart, para citar apenas os mais representativos—e dos *romanticos,* que, surgidos da gloriosa fecundação do genio de Beethoven, haviam de attingir, com Wagner, todas as maravilhas imaginaveis da *harmonia.*

De sua primitiva singeleza, a musica elevou-se ás mais prodigiosas architecturas symphonicas, emquanto, no theatro, ella começava pelos esboços dramaticos de Peri, Caccini, Cavallieri, para iniciar, com Monteverdi, Gagliano, Cavalli, Cesti, a sua ascenção ás culminancias, a que chegou com Gluck, Rameau, Mozart, de onde havia de alargar-se ainda, com Weber e Berlioz sobretudo, até ao *drama musical* de Wagner, ensaiando ainda, por meio dos requintes ultramodernos e como uma réplica ao *verismo* de Puccini, a musica dramatica de Debussy, com *Peleas et Melisande,* e de Paul Dukas, com *Ariane et Barbebleue.*

Como se vê, houve sempre, em todas as épocas da historia da musica, uma perfeita simultaneidade na evolução das fórmas, no incremento dos surtos artisticos e no aperfeiçoamento e até mesmo na conquista de novos meios e recursos technicos.

Ha uma evidente relação de causa e effeito entre, de um lado, melhores e maiores recursos technicos e, do outro lado, uma producção musical mais intensa, mais rejuvenescida e mais bella.

Seriam, porém, esses *recursos technicos da expressão* a causa do progresso da musica; ou, ao contrario, seriam novas necessidades psychologicas, que agiram no sentido da amplificação da technica para a obtenção de um poder expressivo maior?

A verdade está, de toda a evidencia, com a ultima hypothese.

Como em todas as Artes, são as differentes necessidades novamente surgidas as causas intimas da creação de novos progressos technicos, assim na musica foram as complica

ções sociaes da civilização, as novas sêdes intellectuaes advindas das novas descobertas, quer scientificas quer simplesmente geographicas, as causas do advento de uma technica mais perfeita e mais poderosa, erigida na proporção sempre crescente das novas necessidades psychologicas, das novas aspirações espirituaes.

Assim, pois, é o elemento psychologico que predomina, que predominou sempre, nas preoccupações dos artistas quanto á *Expressão musical.*

Expressão musical!... Mas, afinal, que é que a musica exprime?

Pensamentos? Sentimentos? Modalidades affectivas ou, na phrase adoptada, *Estados d'alma?*

Rythmo, melodia, harmonia, elementos essenciaes, estructuraes da musica; *accentuação metrica, accentuação rythmica, accentuação pathetica,* elementos technicos de expressividade, a que é preciso accrescentar o *andamento geral* do trecho musical, isto é, um elemento primacial do *caracter* da composição; esses elementos terão uma capacidade expressiva semelhante á da palavra humana?

Poderá a musica, por meio de seus recursos, despertar preferentemente tal ou tal pensamento; inspirar electivamente tal ou tal sentimento; isto é: poderá a musica agir, como a poesia, por exemplo, que suscita em todos as mesmas idéas e as mesmas emoções?

Não hesitaremos um instante em responder pela negativa.

E, no entanto, não ha Arte mais profundamente commovedora e suggestiva, mais intensamente dominadora e emocionante, do que a musica, precisamente por sua capacidade formidavel de Expressão.

Élie Poirée disse: « Em minha opinião, a musica é, de todas as manifestações humanas, aquella em que é mais difficil mentir. »

Em poesia, na litteratura em geral, o artista não tem

necessidade de *pensar* realmente os *pensamentos* nem sentir realmente os *sentimentos*, que exprime, do mesmo modo que não é forçoso que as situações, por elle creadas e traduzidas em sua Arte, tenham sido situações, nas quaes haja figurado o proprio artista-creador como protagonista; basta que elle imagine esses pensamentos, esses sentimentos, essas situações, para que lhe seja possivel dar-lhes corpo e fazel-as viver, á custa do poder expressivo de sua Arte.

Em musica, isso não é possivel; e não é possivel exactamente porque a musica não exprime nem traduz *pensamentos, sentimentos, objectos* ou *situações*.

A musica, emanação directa da nossa emotividade, isto é, desse dominio, ainda quasi desconhecido, do nosso subconsciente, onde se tecem as tramas secretas de nossas tendencias, nossos affectos, nossos appetites, em uma palavra, nossas emoções, traz comsigo o vinco impalpavel dessa actividade psychica, que escapa á fiscalisação immediata da consciencia e se produz á custa do que de mais subtil e imponderavel ha em nossa cenesthesia.

A musica é um producto do systema nervoso humano; nada existe que se lhe possa comparar nos dominios da natureza, fóra das vibrações cerebraes do homem.

Em uma conferencia, realizada em Oxford, John Stainer disse: « *O som não existe.* »

E é verdade. Existem ondas vibratorias de amplitude e frequencia variaveis, que, através de um meio elastico, podem encontrar um nervo auditivo em funcção normal; e só em taes condições essas ondas serão *sonóras*.

Queremos dizer: o *som* só existe, porque o nervo auditivo é sensivel a determinadas vibrações, as quaes existiriam, mesmo se não existisse nervo algum impressionavel por ellas, entenda-se; mas em tal caso nada haveria no mundo capaz de nos dar as sensações sonóras.

Surgida da emotividade, das profundezas organicas, da

cenesthesia humana, a musica só se dirige, impressionando-a e fazendo-a vibrar, á propria emotividade humana.

A palavra falada tambem é um phenomeno sonóro; mas, vinda da intelligencia, que já fiscalizou e, por assim dizer, filtrou as emoções, apresenta-se perfeitamente definida e delimitada, em seu valor expressivo pela significação conferida a cada vocabulo, de modo que, quando ella nos desperta a emotividade, nos enthusiasma, nos dá calafrios ou nos commove até as lagrimas, exerce essa acção através de nossa intelligencia, que, colhendo o pensamento expresso, nos incute a emoção correspondente.

A musica actúa em sentido inverso: é a nossa emotividade que ella faz vibrar primeiro; a intelligencia, por força da *memoria affectiva,* como chama Ribot a essas associações, allia ulteriormente a essas emoções imagens intellectuaes.

E é por isso, porque a musica é um producto de nossas sensações internas (cenesthesia) e só a essas sensações se dirige, muito embora seja ella, como hoje é, requintada em intellectualisação; é por isso que, em musica *é difficilimo mentir.*

Ha nella alguma coisa, não só da physionomia moral do artista, mas tambem de sua organisação physica, quasi diriamos: de seu corpo material.

O artista, ainda que não o queira ha de denunciar em suas obras musicaes, a grandeza ou a pequenez de seus ideaes, o vigor ou a fraqueza de sua actividade psychica, a inteireza ou a dobrez de suas attitudes moraes, pela *suggestão* que nos insuflam as suas melodias, o tratamento harmonico de seus motivos, o seu phraseado, a estructura rythmica de suas estrophes, o andamento de suas composições.

A musica, em verdade, apenas *suggére,* e é essa indeterminação, esse vago, essa fluidez ennevoada de suas *suggestões,* capazes de mais ou menos intensas traducções e transposições intellectuaes, que lhe dão a primazia, entre todas as Artes, quanto á capacidade expressiva.

Sabe-se que ha homens a quem a musica *nada diz.* São esses homens, individuos a quem Ingenieros chamou de *idiotas musicaes,* indubitavelmente anormaes.

Os homens normaes são manifestamente influenciados pela musica e demonstram-n'o por differentes manifestações, desde a mais viva commoção deante das immortaes obras dos compositores geniaes de que o mundo se orgulha, até as attitudes de empolgamento pelo compasso e pelo rythmo (acenos de cabeça, movimentos dos pés e mãos, dança, etc.) e até mesmo o somno, que é, no homem, o correspondente da quietação extatica de certo animaes.

Perguntar-se-á: Mas então a musica descriptiva é impossivel? E' um mytho ou uma mystificação?

A cultura moderna já deu, por força de um longo exercicio espiritual, uma significação intellectual particular ás suggestões incutidas por certos desenhos melodicos, por certos rythmos, por certas formas de accento pathetico, de sorte que a musica descriptiva é possivel.

E' claro que devem ser postos de lado os exaggeros de Schubert, por exemplo, que via, no *tom de mi menor,* « uma donzella vestida de branco »; no *tom de ré menor,* « vapores e spleen » (hoje se diria: neurasthenia...); no *tom de si bemol menor,* « idéas de suicidio »; no *tom de mi bemol maior,* « a expressão da Santissima Trindade »...

E' innegavel, porém, que, na musica de Wagner, por exemplo, os *leit-motifs,* apezar de absolutamente convencionaes em seu valor expressivo, não exigem um estudo prévio e uma explicação, sem a qual não se apprehenderia com a devida clareza o desenvolvimento de seus grandiosos e inimitaveis dramas musicaes; esses *leit-motifs* acabam por dar, na sua suggestão convencional, a idéa precisa, imaginada por Wagner.

Além disso, ha incontestavelmente sons imitativos, onomatopaicos, que têm um inilludivel poder expressivo, como, por exemplo, os do celebre « Jeux d'eau » de Ravel

ou os ruidos (pois estes não são senão *ruidos*, produzidos pela orchestra) do desabamento do Walhalla, na scena final do « Crepusculo dos deuses », drama musical, com que se corôa a maravilhosa Tetralogia wagneriana.

Composta e escripta pelo artista-creador, com a vida fremente de sua propria alma, a obra musical exige, para impor-se á nossa emotividade, um outro artista, que é o *interprete*.

Interpretar uma obra musical não é só saber lêr a composição em todos os detalhes de expressão, que o auctor quiz ou pôde assignalar; é tambem penetrar-lhe o sentido intimo, a significação profunda; é apprehender-lhe o *pensamento musical*, as *idéas sonóras* qué não são o mesmo que *pensamento* e *idéa*, no sentido intellectual daquelles termos.

No canto, a expressão e, consequentemente, a interpretação, que é evidentemente a expressão através do interprete, é facilitada por este instrumento prodigioso — a voz humana — e pela palavra falada com todos os immensos recursos de seu inexgottavel poder expressivo.

Na orchestra, as faculdades de interpretação de cada musico têm de ser sacrificadas ao equilibrio do conjuncto; isto quer dizer que, na orchestra, só ha um interprete—o regente.

Diz Marcel Hervegh: — « Executar uma obra musical é creal-a de novo; é tentar reproduzir um original, que só existe virtualmente, sob a fórma de um typo ideal, estabecido segundo dados mais ou menos precisos.»

A verdade é, entretanto, ainda muito mais séria e grave, porque *executar uma obra musical* não é somente *creal-a de novo;* é creal-a, procurando descer ás profundezas da alma do artista-creador, para sondar-lhe os meandros da emotividade, para traduzir os modos de ser de sua organisação psychica, para ser de alguma sorte « o *duplo* » de sua personalidade esthetica.

Para isso é necessario que o interprete seja mais do

que um simples technico impeccavel; é preciso que elle seja UM GRANDE ARTISTA, isto é, um desses assombrosos psychologos instinctivos, sensiveis ao mysterioso magnetismo, que sóbe e irradia, como algo de sobre-humano e de divino, de toda Obra de Arte verdadeira.

E por isso são tão raros os grandes interpretes!

PROPOSIÇÕES

I

O encadeamento dos accordes é uma resultante forçada da propria dynamica dos phenomenos sonóros musicaes.

II

A noção dos *harmonicos*, em resonancia superior e inferior, é a base de toda sciencia da harmonia.

III

O phenomeno acustico do *timbre* é capital, na musica orchestral, como valor expressivo.

AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Comunicado

A disponibilização (gratuita) deste acervo, tem por objetivo preservar a memória e difundir a cultura do Estado do Amazonas e da região Norte. O uso deste documento é apenas para uso privado (pessoal), sendo vetada a sua venda, reprodução ou cópia não autorizada. (Lei de Direitos Autorais – Lei n. 9.610/98.

Lembramos, que este material pertence aos acervos das bibliotecas que compõe a rede de Bibliotecas Públicas do Estado do Amazonas.

Contato
E-mail : acervodigitalsec@gmail.com

Av. Sete de Setembro, 1546 - Centro
69005.141 Manaus - Amazonas - Brasil
Tel.: 55 (92) 3131-2450
www.cultura.am.gov.br

Secretaria de
Cultura